

КОНЕЦ, НЕСКОЛЬКО ХОРОШИХ ПЬЕС О ПОСЛЕ-

Доклад К. СИМОНОВА на XIV пленуме правления Союза советских писателей СССР

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Доклад К. СИМОНОВА

на XIV пленуме правления Союза советских писателей СССР

(Окончание)

В итоге неверная обрисовка характера деятельности секретарей партийных организаций приводит к неживой, неправдивой обрисовке их человеческих характеров.

Наконец, третья распространенная ошибка, о которой я говорил уже в применении к созданию образа положительного героя вообще, — но которая проявляется в особенности отчетливо именно в образах партийных руководителей, — драматурги создают из секретарей не просто положительных, а идеальных лиц, путая понятие идеала партийного руководителя с понятием, так сказать, персональной и последовательной идеальности каждого данного выделенного в пьесе секретаря буквально во всех его речах и поступках. Тут скрывается роль и отдельные дидактические выступления критики, по существу требовавшие такой идеализации, идя

не прямо, а от обратного, объявляя все, что шло вразрез с такой идеализацией, искажением, умалением и т. д. При этом, в сущности, намекалось, что партийный секретарь, а в особенности секретарь крупной партийной организации, должен быть в произведениях искусства, и прежде всего в драматургии, где он ходит по сцене, как живое лицо, — объявлен вне критики и что, выходя те или иные слабости или недостатки того или иного партийного руководителя, драматург якобы посягает на авторитет партии. Подобная дидактическая критика мешала драматургии создавать на сцене характеры живых, хороших, подлинных, во плоти и крови, партийных работников, которых народ любит в жизни и в которых с самой горячей симпатией относится на сцене, как только они появляются там.

Таковы главные наши ошибки в этом важном деле. Нам долг — преодолеть их.

В просторах личной инициативы, индивидуальности, простора мысли и фантазии, форме и содержанию. Все это бесспорно, но все это доказывает лишь то, что литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествлена с другими частями партийного дела пролетариата.

Это высказывание Ленина по поводу важно для понимания задач нашей критики, которая должна всегда помнить, что наша литература, подлежащая оценке с точки зрения своей верности служения идеям коммунизма, в то же время не может в критических статьях подвергаться какому бы то ни было механическому равенству, нивелированию или критиковаться с забвением того, что в ней должен быть дан простор индивидуальным склонностям писателей, простор мысли и фантазии, форме и содержанию.

Наша театральная критика должна заботиться о том, чтобы драматургия правильно изображала жизнь, не робела ставить острые вопросы, не амнистировала дурных явлений и дурных людей при помощи умолчания об их существовании. Неуклонно заботясь обо всем этом, наша театральная критика должна иметь широкий взгляд на искусство драматургии, должна в различных творческих индивидуальностях и художественных направлениях видеть не досадную трудность для себя в том смысле, что, дескать, как все это привести к общему знаменателю, а, напротив, открывать в этом ростки все новых и новых возможностей нашей драматургии.

Театральная критика должна быть глашатая творческой смелости в драматургии, побуждая художественное своеобразие в новых произведениях. Советскому искусству нужны самые разнообразные жанры сценической литературы — от трагедии до водевиля.

На ответственности критики, в частности, лежит сейчас особенно заботливое и пристальное внимание к советской комедии. Если говорить о недавнем прошлом, то нечего скрывать, что комедия наша на какое-то время заметно захирела. Это случилось не только потому, что в нашей печати слишком часто обходились вопросом о необходимости обличения и осмеяния отрицательных явлений жизни, не только потому, что бытовала тенденция к лакировке жизни, но еще и потому, что в ряде случаев наша критика выдвигала неадекватные унифицированные требования по отношению к комедии. При этом неслыханно не учитывалось, что, во-первых, комедия вообще неслыханно по тем же законам, по которым судят драму, а во-вторых, что комедия — это тоже целый мир с резкими жанровыми различиями внутри него, что есть водевилей и сатирическая комедия, комедия бытовая и комедия лирическая, что и внутри комедии нельзя поэтому применять одну и ту же шкалу оценок, вне зависимости от того, что перед нами: «Медведь» или «Вышневый сад», если говорить о диапазоне комедийного жанра в пределах хотя бы одного только творчества Чехова.

Забвение того, что произведения определенного жанра надо судить по законам этого жанра, вызвало на практике затухание комедийного жанра, а в театральных постановках — испуг перед острой формой и в актерском исполнении комедийных ролей, и в режиссерской трактовке комедий, и в оформлении. Бесспорно, что комедия отравляется в своих предположениях от реальной жизни, но в то же время в ней — в силу особенностей жанра — присутствует целая система определенных условностей; забвение этого в критике привело к тому, что в комедии, к режиссерской трактовке ее, к актерской игре в ней часто предъявлялись неуместные и даже неадекватные требования. Если, λοιптом, предъявлять такие требования к сатирическому журналу «Крокодил», пришлось бы все карикатуры в нем преобразовать в станковую живопись, а на обложке написать «Утро в лесу» Шинкина, не посягая ни на малейшее искажение образов медведей.

Поддержка в нашей драматургии все истинно талантливое, не допуская, чтобы ее укладывали на прокрустово ложе схоластических канонов, наша театральная критика должна твердо помнить слова Добролюбова, который, борясь с вредной догматической критикой, чуждой живой жизни и искусству, писал о ней, что она: «приспущает к авторам, точно к мужикам, приведенным в рекрутское присутствие, с форменною мерью, и кричит то «доб!», то «затылок!», смотря по тому, подходит ли новобранец под меру или нет. Там расправя короткая и решительная; а если вы верите в вечные законы искусства, насчетанные в учебнике, то вы от такой критики не отпертаете. Она по пальцам докажет вам, что то, чем вы восхищаетесь, никуда не годится, а от чего вы дремлете, зеваете или получаете мигрень, это-то и есть настоящее современное».

Нам нужно бороться в нашей критике с проявлениями ханжества, а также против часто еще встречающегося разрыва между общими верными критическими предположениями и неверной практикой разбора конкретных пьес, когда критик в общих предположениях с пеной у рта ругает за конфликт, за смелость в изображении характеров, а переходя к конкретному разбору произведения, на практике ставит под сомнение любой конфликт и объявляет искажением действительности всякое изображение отрицательных явлений жизни. Такая ханжеская критика весьма опасна. С одной стороны, она на виду как бы безжалостно расчищает путь искусству, а с другой стороны, готова незаметно, по какому-то конкретному поводу за фалды стащить это искусство с пути смелости и дерзости.

Одной из форм ханжества, которое еще проявляется в нашей критике, является высокомерное непонимание и неуважение к тому суду, какой выносит пьесе зритель. Этот суд складывается из многих и разных элементов и обстоятельств. Критик выражает свое собственное мнение и не всегда, не во всем соглашается с этим судом, и более того, пытается через печать своим

критическим словом повлиять на этот суд. Но он не вправе ничто игнорировать этот суд и пренебрегать своей прямой обязанностью, прежде чем выносить окончательное мнение о спектакле и пьесе, изучить простотой, но важной для определения мастерства драматурга вопрос: где, в каких сценах в театре и музее не пролетит и где и почему в зрительном зале начинаются зеванье и кашлять. Ибо зрительная кашля в зрительном зале — это ведь тоже своего рода коллективная рецензия.

Последнее, но очень важное, к чему хотелось бы привлечь нашу театральную критику, — это и бережливость в отношении кадров драматургии. Можно и должно очень строго судить серьезные ошибки того или иного драматурга, но не надо при этом без достаточных оснований подорвать драматурга во всех смертных грехах, создавать вокруг него атмосферу общественного недоверия, объявляя неприемлемым ему сознательную клевету и вздор при этом изображать из себя Иванов-всепонимающих, которым, видите ли, нет никакого дела до того, что человек, пусть совершивший серьезную ошибку в последней пьесе, сделал до этого немало полезного для советской драматургии. Надо помнить, что драматург, совершившему ошибку, лишь по-настоящему исправить ее сознание, что ему не только указали на его ошибку, но при этом и то, что полезно, что он сделал до нее, и верят, что, преодолев свои ошибки, он окажется способным создавать хорошие произведения и в дальнейшем. И тут дело не в простом смелом формулировании, а в хозяйском отношении к писателю, в заинтересованности в его судьбе, в желании поставить его на ноги, даже если он сбился с пути.

Наша драматургия собирает сейчас силы для того, чтобы выйти из периода отставания, в котором она находилась в течение нескольких лет.

Целый ряд пьес, недавно законченных, режиссированных или только что сыгранных, позволяют надеяться, что нынешний сезон в театрах будет значительно богаче предыдущего.

«Опасный спутник» — Салынского, «Вешние воды» — Чепурина, «Варвара Волкова» — Софорова, «Ангел хранитель из Небраски» — Яковсона, «Знающие, пожалуйста» — Макаенко, «Большие хлопоты» — Яценко, «Не называй фамилий» — Минко, «Лермонтов» — Лавренева, «Стрелка» — Бараташвили, «Восковая девочка» — Щеглова, «Месроп Корюн» — Заряна, «Кривошея» — Лавренева, «Утро нахлебника» — Леберехта и Эйндаума, «В старом городе» — Каверина, «Порядочные люди» — Сурова, «Горючие сердца» — Бродяга, «Кандидат партии» — Крона, «Проданный дом» — Яценко, «Гости» — Зорина, «Григорий» — Абдулмухамедов, «Где эта улица, где этот дом» — Дыховичного и Слободского, — все эти пьесы написаны в разных жанрах, с разной силой, но каждая из них, на мой взгляд, по своему будет интересна зрителям. Причем, не претендуя на полноту этого списка, я все же хочу обратить внимание племени на тот большой вклад, который делают в этом году драматургии многие братья республик в наш коллективный усилиями создающийся всеобщий театальный репертуар.

Для того, чтобы закрепить то оживление в нашей работе, которое уже намечается, мы, драматурги, театральные деятели и театральные критики, должны работать в обстановке сплочения сил, творческой дружбы и, не прибегая к амнистиям, прямо указывая друг другу на ошибки и промахи, в то же время особенно внимательно уделять всему хорошему, что появляется в драматургии, всему свежему и новому, что возникает в результате раскисшей атмосферы от лживых теорий бесконфликтности, от дидактической лакировочной критики.

Необходимо бережно относиться к работе друг друга, особенно в отношении к авторам, которые своим появлением расширяют существующий круг драматургов. Нужно приветствовать новаторские поиски в области драматической формы, приветствовать смелость и даже дерзость в этом направлении, не бояться всякого рода элементов оппортунизма и дискуссионности, если в пьесе присутствует при этом здоровое идейное начало, присутствует борьба и талант художника. Это относится, разумеется, не только к формам драматургии, но и к новаторским поискам в области формы в режиссуре, при постановке пьес.

Драматургия должна чутко прислушиваться к интересам и запросам зрителя, а сделать это — значит прежде всего создавать правдивые мастерские произведения о людях нашего времени, пьесы, где бы находилось все художественное выражение великих идей борьбы за победу коммунизма, пьесы, написанные с верным пониманием человеческих доблестей, страстей и слабостей, с глубокой любовью к людям, с сочувствием их ростом, с состраданием к их горю, а главное — с безграничной верой в силы и разум народа. Эта дружная работа должна вестись на основе творческой взаимопомощи, когда речь идет о явлениях искусства, и на основе принципиальной нетерпимости ко всем проявлениям дешевого потребительства, приспосабливаемости, хаотичности, которые будут встречаться, пролетая в драматургии, пристыженные в хвост любой формулировкой, которая покажется им для этого удобной. Поднять хвост драматургии мы никому не позволим.

Мы приложим все усилия, чтобы достойно ответить на требования партии, на требования народа. Мы будем отвечать своими пьесами на волнующие советских людей вопросы жизни, работы, дружбы, любви, быта. Мы будем смело и нелицеприятно высказывать перед зрителем свою точку зрения по всем этим вопросам, твердо помня, что, когда жизнь ставит перед драматургом тот или иной важный для общества вопрос, драматург не имеет права воздерживаться, — он обязан голосовать!

НОВЫЕ ПЬЕСЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ТЕАТРАЛЬНОГО СЕЗОНА

Содоклад Б. ЛАВРЕНЕВА

на XIV пленуме правления Союза советских писателей СССР

Вопросы драматургии так широки и неохватны, что приходится сознательно ограничиваться наиболее принципиальными и важными проблемами, многое оставляя невысказанным. В частности, я в доклад К. Симонина, ни в мой доклад не вхожу вопросы кинодраматургии, музыкальной и детской драматургии, драматургии одноактной. Мы уверены, что по этим и по другим волнующим драматургов вопросам высказываются сами участники пленума в прениях.

Основной задачей данного содоклада является обзор за последние годы драматургии последних двух лет и о перспективах театрального сезона наших драматических театров на 1953/54 год.

В процессе роста и развития у нашей драматургии, кроме удач, были и крупные ошибки, ошибки и заблуждения, препятствовавшие ее поступательному движению. В эти трудные минуты на помощь драматургам всегда приходила наша Коммунистическая партия, друг и воспитатель. Мы глубоко благодарны партии и правительству за постоянную заботу, внимание и помощь.

Если принять за критерий жизни нашей Родины, жизни и дела советского народа, то можно смело сказать, что драматургия на сегодня еще отстает от общего темпа развития страны. На это нам было указано в постановлении Центрального Комитета партии «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». Об этом писала партийная печать. С трибуны XIX съезда Коммунистической партии были даны ясные и точные указания о задачах и перспективах развития нашей литературы и, в частности, драматургии.

У некоторых людей, склонных к преувеличению, имеется тенденция без конца говорить о кризисе драматургии. А между тем в течение последнего года появилась ряд новых пьес, в основном написанных молодыми драматургами, свидетельствующих о том, что есть еще порох в пороховницах и что творческий потенциал драматургии крепнет. Но нужно решительно протестовать от увлечения обратного порядка, от самоуспокоенности, благодушия. Здоровые ростки есть, но до пышного цветения еще далеко.

Основной, главной и неотложной задачей, стоящей перед советской драматургией, является ее связь с современностью, живой действительностью, с делами и трудами советского народа. Драматургия должна живо откликаться на большие, значительные общественные события, отражать современность в глубинах, ярких и правдивых художественных образах. Так формулировались ее задачи в указаниях партии, но сегодня они еще нами не решены. Современность во всей ее многогранности, полноте и силе не нашла еще достойного отражения в наших пьесах.

Без того, что многие наши драматурги смешивают понятия современности и злободневности. Описывая первый попавший на глаза внешне эффектный случай, драматург строит порою на нем пьесу, проходя мимо явлений, гораздо более глубоких, типичных, поны и выразительно раскрывающих жизнь. Пьеса, трагующая проблемы современности, может получить право на долгую и славную сценическую жизнь лишь в том случае, если автором взята проблема острая, остро и длительно волнующая общество, и если эта проблема философски глубоко осмыслена, именно **на общественная проблема**, и ярко выражена через вымышленные, впечатляющие, резко типичные образы и характеры.

Наш зритель неизменно вырос культурно за время существования советского строя; выроса и его требовательность ко всем видам искусства. Зритель решительно перестает терпеть ремесло в искусстве, легкость и поверхностность в мыслях и откровенно пытается анализировать. Он не хочет идти в театр на так называемую «среднюю» пьесу, и эту истину легко проверить по кассовым документам наших театров. Зритель ждет пьес, после которых он уходит из зрительного зала, полный глубоких и серьезных раздумий о судьбах героев увиденной пьесы, о своей собственной судьбе. А таких пьес, заставляющих зрителя думать, в нашем репертуаре еще мало, мало и мало.

Одной из наиболее серьезных бед нашей драматургии является узость и бедность ее тематики. Огромное большинство пьес пишется на основе странного и порочного деления их по тематике на пьесы «школьные» и пьесы «производственные», словно живой мир вокруг нас ограничивается только этими двумя номинальными определениями. Да и определения эти, собственно, двусмысленны. В прошлом судейской драматургии мы не находим следов тематического деления на пьесы «дворнические», «чиновничьи», «крестьянские», «мужические»... Наши великие драматурги умели брать тему из жизни любого общественного слоя, так расширяя и обогащая ее, показывая такие явления, которые далеко выходили за рамки художества и дворянства и становились интересными и волнующими для всех слоев общества.

В терминологическом обиходе драматургов вошли даже такие странные заявки на пьесы, как пьеса «о каторжной политике» или «об акклиматизации питусовых в Крым». Драматурги забывают, что главный предмет пьесы — человек, наш советский человек, создатель и труженик, его мысли, мечты, стремления и страсти; нас прежде всего интересуют столкновения «страстей и характеров, типичных и общих для всего советского общества, а не только для строителей данной политики или для насильственных лихим в данном районе. Превращение же материального фона зад человеком превращает персонажа в пьесе в научнотехническую проблему, диалог ведется на языке, для понимания которого зрителю нужно носить с собой карманные справочники по трамваемым в пьесе техническим и астрономическим дисциплинам. Яркий пример такого примитивного понимания драматургической задачи является пресловутая пьеса Венедиктовой и Давыдовой «Белый фургон», в которой ге-

рой разговаривают выдержками из учебников нефтяного дела и где нет ни живых мыслей, ни человеческих порывов, ни движения, ни развития.

Нужно, чтобы наши драматурги уяснили себе, что любая политическая, техническая, хозяйственная проблема не может быть в пьесе самоцелью, что произведение не должно быть лишь пособием, если не показать правду мыслей, побуждений и действий людей, проводящих в жизнь, реализующих эти проблемы для общего блага.

Вызывает тревогу и убогая стандартизация фабулы многих пьес. Нежизненность и неадекватность схем, рожденных в увлечении писательских кабинетов, как нельзя лучше подтверждает правильность положения Белинского, что драма может стать политико художественным произведением лишь тогда, когда она развивается из мысли, а не сплелась через соображения.

Мы, к сожалению, слишком часто видим, как пьесы летят через такое стандартное соображение, по одному шаблону, с недостаточной успешностью. Передо мной стоит видеть, как успех талантливо написанной, яркой, живой пьесы порождает поток наскоро сложенных через соображение подражаний. Такие скороспелые подделки прежде всего свидетельствуют о неуважении их авторов к себе, к своему писательскому призванию, к необходимому условию истинного таланта — оригинальности.

Зачастую случается, что наши драматурги берутся за тему, мало им знакомую, не давая себе труда заняться длительной подготовительной работой по изучению и освоению материала. Конкретный пример этого — пьеса С. Алешина «Гоголь». С. Алешин впервые выступил в драматургии несколько лет назад с пьесой «Директор». Пьеса обнаруживала наличие драматургического дарования и полное знание материала, вынесенное, очевидно, из личного жизненного опыта; она привлекала убедительностью и правдой в разработке некоторых образов и характеров. И вот новая его пьеса — «Гоголь». Не стоит говорить о том, насколько сложна, извилиста, противоречива была характер великого писателя, какие крайности уживались в нем, как осложнены были отношения Гоголя с властями, с обществом, с литературной средой. Тема биографии Гоголя представляет огромные трудности и для опытного драматурга. С непозволительным легкомыслием, ограничиваясь школьными сведениями о Гоголе и подпадая к решению задачи методом вульгарного социологизма, Алешин являлся неудачным, а местами крайне безвкусным и лживым пьесой. Не дав себе труда глубоко осмыслить биографию Гоголя, Алешин наскоро слепил пьесу, скомпрометировавшую автора и театр. Беззаботное отношение к материалу породило низкое качество. Новая пьеса Алешина «Строгая девушка» носит на себе следы ремесленного отношения к делу и является шагом назад даже по сравнению с произведением о Гоголе. Мы обеспокоены судьбой драматурга, ибо он начал как драматург, а может вырасти в драматолога.

Поражают во многих пьесах искусственность, являющие вразрез с жизненной правдой нашего времени взаимоотношения героев. Как легко ругать в таких пьесах дружеские связи, любовь, товарищество из-за притязаний, не стоящих выделенного яда. Зритель полагается мужа и жены, женихи и невесты, отцы и дети, у которых, судя по экзотическим, есть все данные жить в мире, мирно трудиться, дружно строить свое и общечеловеческое счастье.

И вдруг, в эту мирную атмосферу врывается высосанный из пальца «конфликт». Оказываются, например, что агрономы Ваши, только что женившиеся по божьему хотению на бригадире полевого стана Таше, бросает любимую жену, как отсталый элемент, только потому, что у Тани иной, чем у него, взгляд на методы окультивания картошки. Помимо того, что такое отношение противоречит правде жизни, оно свидетельствует еще и о неуважении автора к своим героям, советским людям. Когда кровные друзья, влюбленные, отцы и дети становятся смертельными врагами и с поразительной бездумностью расстаются навсегда из-за несуществующих на агрономическом или производственных вопросах, это — искажение облика советского человека. Искривление подобных «конфликтов» не понимают, что, прежде чем решиться на разрыв, даже если этот разрыв обусловлен коренными идейными противоречиями, советский человек переживает немало колебаний, сомнений, душевной боли, что именно серьезное, бережное отношение к друзьям и любимым и должно отличать его от человека капиталистического мира, готового за чепуховую поделку мгновенно и цинично продать близкого своего. Вспомним, как у К. Тренева показан процесс разрыва Любови Яровой с мужем. Хотя оба стоят на диаметрально противоположных идейных позициях, как трудно дается Яровой этот разрыв, какими душевными потрясениями является для нее — сопряженное с порезом во всем мировоззрении — разочарование в муже, как постепенно, колеблясь, пытаясь еще вернуть мужа на свои позиции, Яровая приходит к окончательному решению. И вспоминаю, с какой курьезной легкостью готовы по любому поводу разойтись Максимы и Ольга, Сергей и Бесняк наших пьес. Хотелось спросить авторов: «С кого они портреты пишут, где разговоры эти слышат?»

(Окончание на 4-й стр.)

4. Некоторые другие вопросы драматургического мастерства

Задача создания истинно художественного образа положительного героя и задача беспощадной борьбы со всеми теневыми сторонами действительности не только не входят ни в какое противоречие друг с другом, а, наоборот, диалектически дополняют друг друга и составляют две стороны одной и той же задачи: правильно показать жизнь нашего общества. И нет нужды специально прибегать резко отрицательные персонажи только для сатирических комедий, так же как нет нужды отбрасывать в другой комнате только хороших и очень хороших людей в качестве специального фонда для умилительно-дидактических пьес, где действие начинается с того, что все почти хорошо, а кончается тем, что все совсем хорошо.

Как положительные характеры, так и отрицательные с наибольшей очевидностью раскрываются в борьбе друг с другом. Только надо сразу же предупредить себя от той ошибки, которая прощупывается в ряде последних пьес и которая, несмотря на какие громкие и молины в адрес теории бесконфликтности, на самом деле является своего рода новым видоизменением бесконфликтной драматургической практики. Я говорю об игре в поддавки, имеющей место в некоторых пьесах. Да, драматург поначалу как бы сводит в резком конфликте положительный характер с отрицательным. Но чем ближе к развязке, чем обостреннее по внешности идет борьба, тем больше нас преследует чувство, что на сцене происходит что-то не то, что положительные и отрицательные герои разыгрывают свою партию все более условно. Когда дело начинает подходить к решительной минуте, положительный герой, как и начал, продолжает играть в шапшай, а отрицательный вдруг переходит на поддавки. Кажется, что у него только и осталось заботы — как бы поскорей отдал положительному герою все свои шапшай и помочь ему как можно быстрее выиграть партию.

Такие поддавки в финале мы можем с равным успехом наблюдать и в последней картине пьесы Крона «Кандидат партии», где с невероятным упорством стремится самозабвляться Востраков, и в последнем акте пьесы Сурова «Порядочные люди», где так и кажется, что Ефимов страшно озабочен тем, чтобы все окружающие положительные герои поскорее покинули с последними колебаниями, обновили его мерзавцем и вырвали из своей среды. Слов нет, иной негодяй внезапно поступком неожиданно для себя может сам помочь своему разоблачению. Но несравненно чаще он, никому не поддаваясь и даже в мыслях этого не держа, стремится сохранить себя, выйти из-под удара, а то и перейти в наступление. Когда отрицательный персонаж в борьбе не ложится сам на ободок, то это открывает драматургу возможность показать и ум, и жизненный опыт, и силу характера положительного героя, возбуждая к нему доверие зрителя, а на деле из этого героя ребенка, воображающего, что от его легкого толчка свалилось целое дерево, которое на самом-то деле давно собственноручно тайно подпало драматургом и держалось на одном волосе.

Отрицательный тип — враг, жулик, переверженец — поставлен нашей советской действительностью в такие обстоятельства, что он в подлинной жизни лишь

в исключительных случаях решается открыто перейти на рожи. Он так или иначе маскируется, и это опять-таки не ослабляет, а углубляет конфликт между ним и положительным героем. Умение разоблачать этого маскирующегося человека есть дело бдительности, ума, опыта, есть положительного героя, это умение усиливает образ положительного героя, дает ему новые краски характера. Однако некоторые драматурги не желают считаться с этим и вопреки законам драматургического мастерства спешат заставить отрицательного персонажа поскорей, напрямую высказать все свое отрицательное существо перед лицом положительных героев. Поступая так, драматург не только нарушает естественность поведения отрицательного персонажа, но и оглушает своих положительных героев, которые сплоск и рядом еще много и наивно хлопают глазами после того, как любой зритель давно понял, что высказавшийся перед положительными героями с полной откровенностью негодяй есть негодяй и больше никем и быть не может. Чаще всего на пути такого грубого саморазоблачения ставятся драматургами отрицательные герои в сатирических комедиях. Вместо того, чтобы добиваться сатирического заострения образа всеми доступными им художественными средствами, авторы не только возлагают задачу заострения... на самих обличаемых персонажей, и вот они, облегчая работу драматургу, начинают по доброй воле и с каким-то непонятным упоением обличать себя помоями и мазать имгем... Получается не заострение образа, а нарушение элементарного жизненного правдоподобия пьесы. Нагляднейший по своей прямолинейности пример этого явления первый вариант комедии Н. Вирты «Гибель Помпея», а, к счастью, в последнее время во многом к лучшему переработанной автором.

Иногда, опасаясь поместить еще одного отрицательного или хотя бы усердного персонажа в пьесу, где уже существуют один отрицательный герой, драматурги держат этого героя с самого же начала в состоянии пренебрежительного искусственного одиночества, — ему просто не перед кем откровенно показать свои отрицательные качества, расчитывая на какое-либо сочувствие. И тогда он, вопреки логике жизни, откровенно выдает свои отрицательные качества перед тем, на чье сочувствие он не только не может рассчитывать, но от того, в силу внутренней правды образа, должен был бы, наоборот, прятаться. Любят распространять этого промаха в драматургии — отчасти в неумелости, отчасти в робости, а в конечном итоге в неадекватном изображении жизни, где на самом деле подавляющее большинство отрицательных типов до поры до времени, до окончательного разоблачения и отсечения от общества, в каких-то иногда сложных, иногда коварных формах, но находят известную питательную среду.

В этом, между прочим, и опасность дурных, фальшивых, темных людей, в этом их опасность, в этом объяснение того, что они все с большим трудом, но как-то еще приспосабливаются к нашему обществу. Игнорировать это — значит нарушать и правду жизни и законы драматургического мастерства.

5. О широте взгляда театральной критики и о мастерстве ее

Драматург и театральная критика — люди, в конечном счете работающие в одном большом цехе и преследующие общие цели.

Многие из нас, драматургов, со сляком большой легкостью отделяют себя от театальных критиков. В особенности часто это бывает, когда обнаруживаются промахи и ошибки в театральной критике — в таком случае драматург спешит говорить «они», забывая о своей доле ответственности за состояние критической мысли, о том, что театральная критика складывается из статей о драматургии и театре, кем бы они ни были написаны — критиком, драматургом, режиссером или автором.

Надо отметить, что за последние полтора года наша театральная критика несколько выросла, расширилась и за счет ряда вновь появившихся молодых имен, и за счет многочисленных выступлений в печати актеров, режиссеров и драматургов. С рядом важных статей, посвященных вопросам драматургии и театра, выступила «Правда». Довольно широко обсуждались эти вопросы на страницах «Литературной газеты». Журнал «Театр», покончив с узкой кастовой замкнутостью и с однообразным верчением в кругу все одних и тех же авторов, стал за последнее время трибуной живой и разнообразной театральной критики. В нашей критике стало меньше статей, наполненных мертвящей дидактикой и стремлением во что бы то ни стало назвать драматургию те или иные слаб-

ности, и больше статей живых, отмеченных ростом мастерства художественного анализа, постановкой острых вопросов. Хотя у нас нет еще поводов быть удовлетворенными существующим положением в театральной критике, но привычную формулу об отставании ее не хочется употреблять. Справедливой будет сказать, что в нашей театральной критике, несмотря на все ее весьма серьезные недостатки, наконец, намечается некоторое оживление, небольшое оживление в драматургии, да и, надо прямо сказать, связанное с этим оживлением.

Однако на фоне этого оживления и в драматургии и в театральной критике особенно важно кратко остановиться на том, чего еще недостает нашей критике, и на том, с чем она еще никак не может расстаться из своего вульгарно-дидактического багажа, из врек которого полтора года назад столь решительно указала партийная печать.

Прежде всего — нашей театральной критике все еще недостает внимания к специфике искусства, к разнообразным и многочисленным особенностям драматической литературы.

Говоря о партийности литературы, в статье «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленин писал: «Спору нет, литературное дело все же менее поддается механическому равенству, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Споры нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение боль-

(Окончание. Начало на 3-й стр.)

А вот иной пример. Один из наиболее одаренных молодых драматургов — А. Са-
лынский начинал первоначальный вариант
своей пьесы «Опасный спутник» безмы-
сленной лирической сценой влюбленных —
дедого Боннышкова и лаборантки Аси.

Очень часто приходится слышать от драматургов сетования на то, что театр изуродовал, искажал Песю, вынудил из нее что-то ценное и внес что-то от себя, чего а было у драматурга. Говорится, что театры сложились рассматривать Песю только как первичную ткань, по которой театр расшивал свои узоры. Далеко правы порою в этих упреках есть, но явля я самия драматургов взглянуть в зеркало. Задача театр а состоит в том, чтобы, осуществляя, а становку Песни, выявить и подчеркнуть

Признаки роста, наблюдающиеся в драматургии текущего года, дают нам право верить в то, что будущее советской драматургии пойдет по нормальным путям плодотворного развития, станет в уровень ее славным прошлым и превзойдет его. Именно такого будущего драматургия ожидает от нас партия и наш советский народ.

Нижне мы публикуем ряд материалов, посвященных состоянию зарубежной драматургии и театрального искусства.

«Сон в летнюю ночь»

— В оперу на шекспировский сюжет вставляется реклама торговой фирмы...

У заочекских «бизнесменов от искусства», которые рады надругаться над классиками, находясь подражатели и на европейском континенте. Так, австрийская газета «Нейе винер тэгесцеитунг» в ставившейся в связи с началом сезона, прекула один из немногих прогрессивных театров Австрии за то, что он-де ста

ухлопано 300 тысяч долларов. Казалось бы, этому музыкальному ревию гарантирован успех. Однако оно продержалось на сце

пат — К 4-04-62, разделы: литературы и
1-08-69, писем — Б 1-15-23, издательство

Б. ПОСПЕЛОВ

Н. ГРИБАЧЕВ, Г. ГУЛИА,
(зам. главного редактора), А.
главного редактора), Н. ПОГ

Н. ГРИБАЧЕВ, Г. ГУЛИА,
(зам. главного редактора), А.
главного редактора), Н. ПОИ

ИВИЦКИЙ, Л. ЛЕОНОВ, В. ОЗЕРОВ (з
Н.
уства — К 4-02-29. К 4-01-88.

Редакционная коллегия: Б. АГАПОВ, А. АНАСТАСЬЕВ, Н. АТАР, Н. ГРИБАЧЕВ, Г. ГУЛИА, А. КОРНЕЙЧУК, В. КОРОТЕЕВ, В. КОСОЛАП (зам. главного редактора), А. КРИВИЦКИЙ, Л. ЛЕОНОВ, В. ОЗЕРОВ (зам. главного редактора), Н. ПОГОДИН.